

Ulrike Landfester (München/Hamburg)

Echo schreibt Narziß.

Bettine von Arnims Mythopoetik des schöpferischen Dialogs und *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835).

[...] nur im Gespräch durch Mißverstand, Wiederrede, Unmuth, Vereinigung, durch Empfangen und Zeugen, durch den beweglichen Schmerz, der sich über die Brücke der doppelt ergossenen Lust, zur Ruhe retirirt, wird etwas gesagtes gesagt, zwei sind nötig zu aller Wahrheit, nur durch zwei wird das Wort zu Fleisch.

Clemens Brentano an Karl Friedrich von Savigny,
September 1801.

Bettine von Arnims Adaptionen mythischer Frauenfiguren umfassen ein variantenreiches Spektrum an Rollenvorlagen für die spielerischen Selbstinszenierungen¹, mit denen die Autorin in Briefen und aus Briefen erarbeiteten Büchern die Aufmerksamkeit ihrer Adressaten einwirbt und zugleich ihr Schreibprojekt legitimiert. In Bettines erstem gedruckten Werk, dem aus ihrem Briefwechsel mit Goethe gestalteten Erinnerungsbuch *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, gehört zum Repertoire dieser Vorlagen neben Demeter, Sibylle und Psyche auch die im Unterschied zu den vorgenannten von der Forschung zu Bettine bisher kaum wahrgenommene Figur der Nymphe Echo.

Wie diejenigen der Demeter, der Sibylle und der Psyche, so erfüllt auch diese Figur eine poetologische Aufgabe in Bettines literarischer Auseinandersetzung mit Goethe, einer Auseinandersetzung, die, schon von den Zeitgenossen weniger als eine euphorische Hommage

¹ Zu Bettines Rollenspielverhalten vgl. insgesamt Walter Schmitz, Bettine von Arnims Lebensrollen. Zur Sozialgeschichte einer weiblichen Schriftstellerin in der Biedermeierzeit. In: „Der Geist muß Freiheit genießen...!“ Studien zu Werk und Bildungsprogramm Bettine von Arnims (Kolloquium vom 6.-9.7.1989 in München), hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, Berlin 1992 (Bettina-von-Arnim-Studien 2), S. 1-25.

an das geliebte Genie als vielmehr als kritische Abrechnung mit dem politisch, künstlerisch und emotional erstarrten Weimarer Hofdichter gelesen², Bettines Anspruch auf das Recht der schreibenden Frau am traditionell männlich dominierten literarischen Diskurs erstmals programmatisch an die Öffentlichkeit trägt. Im Zeichen dieses Anspruchs repräsentieren Demeter, Sibylle, Psyche und Echo vier unterschiedliche Erscheinungsformen eines vor jeder Geschichtsschreibung in der antiken Mythologie verankerten Rechtes der weiblichen Stimme an ihrer kulturellen und politischen Gegenwart; Demeter vertritt die Fähigkeit der Frau, den Mann unsterblich zu machen, Sibylle die Gabe der Prophetie, Psyche das auf das Weibliche gerichtete Begehren des Mannes, durch das seine Seele erst schöpferisch wird. Echo aber, die vierte und auf den ersten Blick im Text unauffälligste der vier Figuren, steht für die liebende Frau, deren Stimme unsterblich wird, weil der Geliebte ihr Begehren abweist.³

Die Analogie zwischen der im dritten Buch von Ovids *Metamorphosen* erzählten Geschichte Echos und der der kindlichen Bettine im ‚Goethebuch‘ besticht sowohl auf Handlungs- als auch auf struktureller Ebene, ist doch die Geschichte ihres Liebesunglücks nichts anderes als die einer geschlechtsspezifischen Zuweisung von Sprecherpositionen im Diskursgefüge der dem Olymp unterstellten Welt. Für die Autorin gewinnt die Analogie ihr entscheidendes Gewicht vor allem aus der Bedeutung der Narziß-Figur für das Paradigma von Autor-

² Vgl. dazu vor allem die Rezension von Ludwig Börne, der Goethe in Bettines Buch verdienstermaßen als „Stabilitätsnarr“ und „König bürgerlicher Seelen“ bloßgestellt sieht. Ludwig Börne, Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde [1835]. In: L.B., Sämtliche Schriften, hg. von Inge und Peter Rippmann. Bd. 2, Düsseldorf 1964, S. 854-869. Hier: S. 869, 858 und 855.

³ Zur Figuration der Psyche vgl. Konstanze Bäumer, Bettine, Psyche, Mignon. Bettina von Arnim und Goethe, Stuttgart 1986 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 139); Enid Gajek, Eros und Psyche in Bettines Apotheose. In: „Der Geist muß Freiheit genießen...!“ A.a.O. (Anm. 1), S. 127-140, sowie Monika Shafi, The Myth of Psyche as Developmental Paradigm in Bettina Brentano-von Arnim's Epistolary Novels. In: Bettina Brentano-von Arnim. Gender and Politics, hg. von Elke P. Frederickson und Katherine Goodman. Detroit 1995, S. 95-114. – Zu den Figurationen von Sibylle und Demeter vgl. Bernhard Gajek, Bettina von Arnim 1785-1859. Von der Romantik zur sozialen Revolution. In: Jahrbuch der Internationalen Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 3 (1989), S. 11-30, hier bes. S. 28. Zur Figuration der Echo vgl. Bernhard Greiner, Echo-Rede und Leser Ruths. Die Begründung von Autorschaft in Bettina von Arnims Roman *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*. In: DVJS 70 (1996), S. 48-66. Greiner beschreibt bereits sehr präzise die „Überantwortung“ narzißtisch-auktorialer Selbstbezogenheit „an eine Echo-Rede ohne ersten Sprecher“ als „zentrales Anliegen des Textes“ (S. 53), zieht aber daraus noch nicht die Konsequenz, daß gerade die letztendliche Einsetzung Echos zum ‚ersten Sprecher‘ die eigentliche Basis für Bettines Begründung ihrer Autorschaft bildet.

schaft um 1800, wie es von Goethe zu einem Fundament klassischen Literaturverständnisses entwickelt wird. Im Dienst einer kritischen Revision dieses Paradigmas fungieren die Anspielungen auf Echo und Narziß als eminent strategisches Element im Bauplan des ‚Goethebuchs‘: Mit ihrer Hilfe inszeniert die Autorin *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* gleichzeitig als Geschichte des Kindes Bettine, das den Narziß Goethe vergeblich zum gemeinsam schöpferischen Dialog zu bewegen sucht, als Geschichte der Liebenden, die die Stimme des toten Narziß überliefert – und schließlich als Geschichte von der Inbesitznahme beider Diskurspositionen durch die Autorin.

Bettine von Arnims umfassende Überarbeitung ihres originalen Briefwechsels mit Goethe zu *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* trug ihr vor nicht allzu langer Zeit bereits den Titel einer ‚Künstlerin Narziß‘ ein, die durch Interpolationen, Neuarrangements und die Beifügung des angeblich während des originalen Briefwechsels, tatsächlich aber erst nach Goethes Tod geschriebenen Tagebuchs ein Bild Goethes schuf, in dem sie sich selbst bespiegelte: „Künstlerin Narziß“, schrieb Ursula Liebertz-Grün 1989, „liebt ihr eigenes Ich-Ideal, ihren Genius, ihr Künstlertum, das der Künstler Goethe repräsentiert.“⁴ Angeregt durch die zahlreichen Spiegelmotive im Text des ‚Goethebuchs‘, orientiert Liebertz-Grün ihre Beschreibung von Bettines literarischen Verfahren als „Spiegeltechniken“⁵ an der im Text nicht ein einziges Mal namentlich aufgeführten Figur des Narziß, ohne dabei die im Gegensatz dazu mehrfach genannte Figur der Echo auch nur zu erwähnen. Trotz dieses selektiven Vorgehens aber ist Liebertz-Grüns Ergebnis prinzipiell korrekt – aus dem so simplen wie auf den ersten Blick erstaunlichen Grund, daß die selektive Rezeption des Mythos seit dem Beginn der Moderne charakteristisch für seine Wirkungsgeschichte geworden ist: Was der Anteil Narziß’ im Verlauf abendländischer Mythenrezeption an Strahlkraft gewann, das verlor derjenige Echos, bis Sigmund Freud schließlich in seiner Aneignung der Geschichte von Echo und Narziß für seine psychoanalytische Definition des Narzißmus die selektiv auf den männlichen Protagonisten bezogene Lektüre des Mythos so effektiv als kulturtheoretisches

⁴ Ursula Liebertz-Grün, *Ordnung im Chaos. Studien zur Poetik der Bettine Brentano-von Arnim*. Heidelberg 1989, S. 13. Zur Bearbeitung des ‚Goethebuchs‘ durch Bettine vgl. Wolfgang Bunzel, „Phantasie ist die freie Kunst der Wahrheit.“ Bettine von Arnims poetisches Verfahren in ‚Goethes Briefwechsel mit einem Kinde‘. In: *Jahrbuch der Internationalen Bettina-von-Arnim-Gesellschaft* 1 (1987), S. 7-28.

⁵ Liebertz-Grün a.a.O., S. 18; vgl. auch Greiner a.a.O. (Anm. 3, S. 50f.)

Paradigma etablierte, daß der Name Echos noch heute nur als metonymischer Verweis auf denjenigen Narziß' lesbar zu sein scheint.

In Freuds Schriften ist die Tilgung der weiblichen Stimme aus dem Mythos von Narziß schon von dem Zusammenhang vorgegeben, in dem er seine Überlegungen zum Narzißmus entwickelt, gelten diese doch zunächst dem Phänomen der männlichen Homosexualität. In dem Aufsatz *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* charakterisiert Freud 1910 dieses Phänomen als Symptom einer nicht überwundenen libidinösen Besetzung des eigenen Ich, die in der frühkindlichen Entwicklung zwischen dem Stadium des Autoerotismus und dem Erwerb der Fähigkeit zur libidinösen Besetzung von Objekten situiert ist. Der homosexuelle Mann begehrt in seinem männlichen Gegenüber das Abbild des eigenen Ich: „Wir sagen,“ so Freud, „er findet seine Liebesobjekte auf dem Wege des *Narzißmus*, da die griechische Sage einen Jüngling *Narzissus* nennt, dem nichts so wohl gefiel wie sein eigenes Spiegelbild und der in die schöne Blume dieses Namens verwandelt wurde.“⁶

Eine Erklärung für das Fehlen Echos in dieser ohnehin stark verkürzten Darstellung des Mythos ergibt sich dabei über den aktuellen Kontext dieser einen Schrift hinaus⁷ aus der von Freud für sein gesamtes Werk selbstverständlich angenommenen anthropologischen Konstante a priori, dem Primat des im männlichen Penis materialisierten Phallus, derzufolge die Entwicklungsgeschichte der Frau zwangsläufig diejenige eines verhinderten – penislosen – Mannes ist; auf dieser Basis ist es freilich überflüssig, die Frau als Anderes in eine solche Definition einzubeziehen, da die Beschreibung der männlichen automatisch die der weiblichen Sexualität mit abdeckt.⁸ Bei oberflächlicher Betrachtung des von Ovid niedergeschriebenen Mythos mag es nun zunächst so scheinen, als ob sich gerade Echo vorzüglich dazu eignen würde, in der psychoanalytischen Theorie die Position der Frau als penislosem Mann zu repräsentieren, ist doch die besondere Eigenart der Nymphe nicht mehr und nicht weniger als das

⁶ Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. In: S.F., *Gesammelte Werke*, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte hg. von Anna Freud. Bd. 8: *Werke aus den Jahren 1909-1913*. London 1943, S. 127-211. Hier: S. 170.

⁷ In seinen späteren Ausführungen *Zur Einführung in den Narzißmus* erweiterte Freud zwar das Spektrum der möglicherweise mit dem Narzißmus in Verbindung stehenden Krankheitsbilder, blieb aber bei der Idee der homosexuellen Grundstruktur; *Gesammelte Werke* a.a.O. Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913-1917*. London 1946, S. 137-170.

⁸ Vgl. dazu u. a. das kritische Resümé von Ursula Orlowsky und Rebekka Orlowski, *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*. Vom Mythos zur leeren Zusammenfassung. München 1992, S. 369.

Resultat einer symbolischen Kastration: Die eifersüchtige Juno, erbittert ob der artistischen Redegewandtheit, mit der Echo sie festhält, um den Gespielinnen des ehebrechenden Jupiter die Flucht zu ermöglichen, verkürzt Echos Sprachkompetenz rigoros auf die Wiederholung gesprochener Worte und nimmt ihr damit die Fähigkeit, jemals wieder sprachlich selbst die Initiative zu ergreifen.

Genau an der Perspektive auf das Sprachhandeln aber lassen sich Lektüren anknüpfen, die mit der Figur der Echo eine der phallogozentrisch-ödipalen Funktionalisierung des Mythos nicht subsumierbare Erscheinungsform eines weiblichen Anderen in den Blick rücken – unter der dem Begriff der ‚Lektüre‘ bereits inhärenten Voraussetzung, daß der Mythos als Text betrachtet werden muß. Aus dieser Perspektive gelesen, enthüllt sich der Mythos als Erzählung vom geschlechtsspezifischen Umgang mit Sprache. Deren männliche Protagonisten produzieren durchweg monologische Sprechakte, die am Ende in das Schweigen des Todes einmünden: Jupiter verleiht Teiresias die Gabe der prophetischen Rede; Teiresias prophezeit Narziß, er werde so lange leben, bis er sich selbst kennenlerne; Narziß läßt sich mit Echo nur deshalb auf eine Begegnung ein, weil ihre Stimme seine eigene wiedergibt und stößt sie zurück, als sie sich als weiblich Andere zu erkennen gibt, wird von einem enttäuschten männlichen Bewerber um seine Gunst durch einen Fluch selbst zur Qual der unerwiderten Liebe verurteilt und vermag sein eigenes Begehren schließlich nur einem stummen Spiegelbild gegenüber auszusprechen, bis er, im Tod zur Blume verwandelt, die Gabe der Sprache verliert.

Der Part der weiblichen Protagonisten dagegen entfaltet sich in mehreren Varianten dialogischen Sprechens, die aus Echos Bestrafung durch Juno letztlich eine vom Mann nicht aufhebbare Sprachmacht entbinden. Hatte Echos Sprachkompetenz sich vor ihrer gewaltsamen Einschränkung ausschließlich im Schutz männlichen Begehrens – demjenigen Jupiters – verausgabt, so bleibt sie danach nicht nur prinzipiell sprachfähig, sondern findet sich jetzt erst dazu in der Lage, durch die Entscheidung, wie viele der gesprochenen Worte sie wiederholt, eigenes Begehren zu artikulieren. Anhand dieser Fähigkeit kann Echo der Sprache abzwängen, was das monologische Sprechen verweigert: Indem sie sich die Worte des Narziß aneignet, ersetzt sie dessen Begehren durch ihr eigenes und verleiht der Sprache solcherart ein anderes Geschlecht. „Echo’s abduction of language“, faßt Caren Greenberg zusammen,

reverses the process of conformity, the ‚desire to be‘, required by Oedipal identification. When the object of desire is language, when the object of desire is the first person pronoun, identification, even repetition,

is something else: it is the transformation of the meaning of language. The necessary ambiguity of language makes repetition an act of radical change: where once there was no desire, the words come to express desire. Where once the first person subject was male, it is now female. Language is not simply transvestite here, it is transsexual.⁹

Wenn der Mythos von Narziß und Echo, wie Kenneth J. Knoespel darlegt, aufgrund seiner besonderen Qualitäten – unter anderem der Darstellung persönlicher Entwicklungskrisen und ihrer Einbettung in gesellschaftliche Zusammenhänge – am Anfang der „Invention of Personal History“¹⁰ steht, dann besitzt, vor dem oben gezeichneten Hintergrund gesehen, der Anteil Echos daran eine ähnliche Bedeutung wie derjenige Evas am christlichen Ursprungsmythos der biblischen Genesis: Wie Eva den Erwerb des Wissens um die Geschlechterdifferenz initiiert, indem sie Adam mit dem Apfel vom verbotenen Baum der Erkenntnis verführt, so sprengt Echo der Sprache eine Differenz ein, die sich ebenso wenig wieder aufheben läßt wie die Vertreibung aus dem Paradies. Echo wie Narziß verlieren ihre Körper an diese Differenz; Echo, weil sie das einmal ausgesprochene Begehren nicht zurücknehmen kann, Narziß durch die obsessive Fixierung auf das eigene Spiegelbild, die ihm die Differenz nur um den Preis des eigenen Todes leugnen läßt – aber während Narziß im Tod verstummt, da bleibt Echo als Stimme erhalten, reduziert zur reinen Wiederholungsfunktion, mit der sie die Erinnerung an die transsexuellen Möglichkeiten von Sprache tradiert.

In der langen Reihe schöpferischer Verwandlungen, als deren Abfolge die Wirkungsgeschichte des Mythos von Narziß und Echo von der Niederschrift in den *Metamorphosen* bis zu seiner feministisch-sprachkritischen Auslegung verläuft¹¹, stehen die Werke Goethes und Bettine von Arnims einander als je markante Kulminationspunkte des Prozesses gegenüber, in dem sich das Konzept „Autorschaft“ von der Mitte des 18. Jahrhunderts an zu einem der wichtigsten und meistdiskutierten Paradigmen der Moderne entwickelte.

⁹ Caren Greenberg, Reading Reading. Echo's Abduction of Language. In: Women and Language in Literature and Society, hg. von Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker und Nelly Furman. New York/Westport, Connecticut/London 1980, S. 300-309: Hier: S. 308. Diese Argumentation wird dann auch von Naomi Segal aufgenommen: Narcissus and Echo: women in the French *récit*. New York 1988, bes. S. 1-18.

¹⁰ Kenneth J. Knoespel, Narcissus and the Invention of Personal History. New York/London 1985 (Garland Publications in Comparative Literature).

¹¹ Zur Rezeptionsgeschichte des Mythos bis zur Goethezeit vgl. Louise Vinge, The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century. Gleerups 1967.

In der Vorgeschichte dieses Prozesses hatte die Rezeption des Mythos in dem Maß an Bedeutung gewonnen, in dem die christliche Lehre von der heilsgeschichtlichen Determiniertheit des Menschen im Zuge der europäischen Aufklärung durch das fortschreitende Bewußtsein seiner historischen Eigenverantwortung abgelöst und die literarischen Bearbeitungen der mythologischen Fabel seit dem 17. Jahrhundert zunehmend von moralphilosophischen Überlegungen zur Frage nach Sinn und Legitimität menschlicher Eigenliebe in der Gesellschaft beeinflußt worden waren. In seiner 1692 erstmals erschienenen Schrift *L'Art de se connoitre soy-mesme, ou La source de la morale* hatte Jacques Abbadie diese Frage damit beantwortet, die Eigenliebe sei der zentrale Impuls allen menschlichen Handelns, und dabei zwischen „amour de soi“ als einem natürlichen, gesellschaftlich produktiven Impuls zur Selbstbewahrung und „amour-propre“ als ausschließlich auf das eigene Wohl fixierter Eitelkeit unterschieden¹²; ganz ähnlich argumentierte Anthony Shaftesbury, vermutlich direkt von Abbadie beeinflußt, in *An Inquiry concerning Virtue, or Merit* (1711)¹³, und Jean-Jacques Rousseau nahm im Rückgriff auf beide Autoren diese Unterscheidung 1755 in seinem *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité* auf, um die Selbstbewahrung als Form konstruktiv auf die Gemeinschaft gerichteten individuellen Handelns von der auf gesellschaftliche Ungleichheit zielenden eiteln Selbstliebe abzugrenzen.¹⁴ Diese Entwicklung schlug sich im Bereich der Literatur in Texten nieder, die im Rückgriff auf den Mythos von Echo und Narziß die Gefährdung jeder Liebesbindung durch die eitle Selbstbezogenheit eines der Partner zur Darstellung brachte. In zeit-

¹² Jacques Abbadie, *L'Art de se connoitre soy-mesme, ou La source de la morale*. Rotterdam 1710, 2. Teil, S. 43.

¹³ Shaftesbury faßt diese Differenz bereits im ersten Buch der *Inquiry* zusammen wie folgt: „[...] if the Affection towards private or Self-Good, however *selfish* it may be esteem'd, is in reality not only consistent with publick Good, but in some measure contributing to it; if it be such, perhaps, as for the good of the Species in general, every Individual ought to share: 'tis so far from being ill, or blameable in any sense, that it must be acknowledg'd absolutely necessary to constitute a Creature *Good*.“ Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften. In englischer Sprache mit deutscher Übersetzung. Hg., übersetzt und kommentiert von Gerd Hemmerich, Wolfram Benda und Ulrich Schödlbauer. Bd. II,2: *Moral and Political Philosophy. An Inquiry Concerning Virtue, or Merit. An Inquiry concerning Virtue*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1984, S.56-58.

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité*. In: *Oeuvres complètes*, hg. von Bernard Gagnebien und Marcel Raymond, Bd. 3, Dijon 1964, S. 219.

genössisch pastorale Landschaften hineininszeniert und häufig am Ende einer glücklichen Vereinigung zugeführt, gerieten Echo und Narziß zu Typenfiguren einer Liebesverwirrung mit aktuellem Modellcharakter, so etwa in Rousseaus um 1730 entstandenen Text *Narcisse, ou L'Amant de lui-même*, einer in feudalhöfischem Ambiente spielenden Komödie, deren männliche Hauptfigur von der zerstörerischen Eitelkeit zur Bewahrung seiner selbst durch die Liebe zu einer Frau bekehrt wird.¹⁵

Für die philosophische Debatte um die Eigenliebe seit dem Ende des 17. Jahrhunderts besitzt Echo keinerlei Bedeutung, Rousseaus Narziß-Komödie läßt ihre Position unbesetzt – in diesem Abschnitt der Wirkungsgeschichte beginnen Echos Konturen bereits allmählich zu verblassen, bis sie schließlich fast nur noch als Name für das Naturphänomen des Widerhalls erscheint.¹⁶ Die Figur des Narziß dagegen gerät zunehmend in den Einflußbereich der Subjektivitätstheorien des 18. Jahrhunderts, bietet sie sich doch als mythisches Urbild der Selbstbezüglichkeit im Spannungsfeld zwischen pathologischer Eitelkeit und schöpferischer Autonomie in geradezu idealer Weise zur Illustration jenes Moments der künstlerischen Selbstreflexion an, das zum Schlüsselement der Genieästhetik wird – eines Moments, das eine Passage von *Dichtung und Wahrheit* als für Goethes Lektüre der *Metamorphosen* besonders relevant dokumentiert. Goethe schildert darin eine Auseinandersetzung mit Johann Gottfried Herder, der Goe-

¹⁵ Vgl. dazu Vinge (Anm. 11), S. 277-280; die Komödie entstand vermutlich unter mehrfachen Umarbeitungen zwischen 1732 und 1740 und wurde 1752 anonym an der Comédie Française in Paris aufgeführt.

¹⁶ Dieser Konturenverlust wird etwa in *Benjamin Hederichs gründlichem mythologischem Lexikon* augenfällig, das in der zweiten Jahrhunderthälfte wohl zu den meistgelesenen Handbüchern seiner Art gehörte; Hederich nämlich erzählt in seinen beiden Einträgen zu Narziß und Echo zwei unterschiedliche Geschichten über die Nymphe: „Er war“, so heißt es im Eintrag zu Narziß, „von einer so ungemeinen Schönheit, daß sich auch die Nymphe Echo in ihn verliebete, und, da sie dagegen von ihm beständig verachtet wurde, sich darüber dergestalt abhärmte, daß von ihr nichts, als die Stimme übrig blieb.“ Der Eintrag zu Echo dagegen berichtet von ihr als von einer „Nymphe, die sehr geschwätzig war, und daher ungemein die Juno mit ihrem Plaudern aufhielt, wenn sie den Jupiter bey den Nymphen zu ertappen ver meynte [...]. Juno verwandelte sie daher endlich in einen Stein, daß nichts als die Stimme von ihr übrig blieb, und zwar nur so viel, daß sie bloß die letzten Worte oder Sylben von dem wiederholen konnte, was ihr vorgesaget wurde“; Hederich bezieht sich zwar in beiden Passagen auf Ovid, hält Echo aber offenkundig nur als Namensgeberin für den Widerhall, nicht als Protagonistin in einem Handlungszusammenhang, für bemerkenswert. Benjamin Hederichs [...] gründliches mythologisches Lexikon [...] zu besserm Verständnisse der Schönen Künste und Wissenschaften [...] sorgfältigst durchgesehen, ansehnlich vermehret und verbessert von Johann Joachim Schwabe [...]. Leipzig 1770, S. 1687 und 970.

thes Lust an Ovids sinnlicher Darstellungsweise „aufs strengste getadelt“ hatte: Herder zufolge enthalten die *Metamorphosen* nichts als „Nachahmung des schon Dagewesenen und eine manierirte Darstellung, wie sie sich nur von einem Uebercultivirten erwarten lasse“; Goethe dagegen vertritt den Standpunkt, „was ein vorzügliches Individuum hervorbringe, sey doch auch Natur, und unter allen Völkern, frühern und spätern, sey doch immer nur der Dichter Dichter gewesen“.¹⁷ Aus der Perspektive des Autobiographen auf die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts bezieht die Ovid-Lektüre des jungen Autors Goethe demnach ihren Reiz vor allem aus der Suche nach den Traditionen des schöpferischen als eines ‚vorzüglichen Individuums‘ in der Geschichte von Kunst und Literatur, nach Linien, die dem Geniebegriff des Sturm und Drang historische Tiefenschärfe geben und ihn zugleich zum zeitübergreifend gültigen Identitätsparadigma des ‚Dichters‘ erheben.

Anregungen für eine solche identifikatorische Lektüre findet Goethe in den Schriften von Herders Lehrer Johann Georg Hamann, die ihn, obgleich er noch in *Dichtung und Wahrheit* von seinen Verständnisschwierigkeiten bei der Lektüre von Hamanns „Sibyllischen Blättern“¹⁸ berichtet, so sehr beeindruckten, daß er Johann Caspar Lavater gegenüber 1775 behauptet, „Hamann sei der Autor, von dem er am meisten gelernt.“¹⁹ Hamann hatte sich schon in seinem 1761/62 erschienenen Werk *Aesthetica in nuce* der Figuren Echos und Narziß bedient, um die Suche der Gegenwart nach sich selbst im Blick auf die Antike ausdrücklich positiv zu bewerten. Er plädierte für die Schärfung des historischen Sinns durch eigene Erfahrungen statt durch angelesenes Wissen mit dem Argument, von den eigentlichen Geheimnissen der Antike gebe „uns die allgemeine Weltgeschichte kaum so viel Nachricht [...], als auf dem schmalsten Leichenstein Raum hat, oder als Echo, die Nymphe vom lakonischen Gedächtnisse, auf einmal behalten kann“, um dann, einige Seiten später, dasselbe Argument noch einmal geltend zu machen, diesmal unter Einbeziehung von Narziß:

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm. Bd. 16: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hg. von Peter Sprengel. München 1985, Buch 10, S. 444f.

¹⁸ A.a.O., S. 441.

¹⁹ Johann Caspar Lavater an Johann Georg Zimmermann, 16. 3. 1775. *Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775*, in zwei Bänden und einer CD-Rom hg. von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems. Frankfurt am Main 1998, CD-Eintrag Nr. 36.169.

Gleich einem Manne, der sein leiblich Angesicht im Spiegel beschaut, nachdem er sich aber beschaut hat, von Stund an davongeht und vergißt, wie er gestaltet war; ebenso gehen wir mit den Alten um – Gar anders sitzt ein Maler zu seinem eignen Contrefait. – Narziß (das Zwiebelgewächs schöner Geister) liebt sein Bild mehr als sein Leben.²⁰

Die spöttische Schattierung des letzten Satzes täuscht nicht darüber hinweg, daß Hamann diese Liebe zum eigenen Bild als positive Erzungenschaft versteht, umso mehr, als die Bibelpassage, aus der das voranstehende Zitat aus dem Jakobus-Brief entnommen ist, das im Spiegel zu erwerbende Wissen nachdrücklich einfordert, weil allein dieses Wissen über die passive Rezeption hinaus zur aktiven Verkündigung von Gottes Wort befähige:

Seid aber Täter des Worts und nicht Hörer allein, wodurch ihr euch selbst betrügt. Denn so jemand ist ein Hörer des Worts und nicht ein Täter, der ist gleich einem Mann, der sein leiblich Angesicht im Spiegel beschaut. Denn nachdem er sich beschaut hat, geht er davon und vergißt von Stund an, wie er gestaltet war.²¹

In diesem Kontext verkörpern beide, Narziß und Echo, Positionen kulturellen Gedächtnisses. Läßt sich dabei Echo ohne weiteres auf die unsinnliche Funktion der reinen Wiedergabe reduzieren, so erfordert die komplexere Geschichte des Narziß dagegen die Temperierung seiner Selbstverliebtheit durch den christlichen Missionsauftrag, der die Liebe zum eigenen Abbild als Verehrung von Gottes Ebenbild sanktioniert und Narziß so zum Inbegriff einer Selbstliebe macht, die, von der Reihe ‚Mann‘-, ‚Maler‘-, ‚Narziß‘ nachdrücklich männlich privilegiert, zur Grundlage kulturstiftenden als sprachlichen Handelns schlechthin erklärt wird.

In Goethes Werk schließlich ist Echo nicht einmal mehr die ‚Nympe vom lakonischen Gedächtnisse‘, sondern immer schon der Wiederhall, wie etwa in dem Bild für die optische Wirkung des Kleides, in dem Wilhelm Meister im ersten Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) die Muse der tragischen Dichtkunst phantasiert: „[...]

²⁰ Johann Georg Hamann, *Aesthetica in nuce*. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose. In: J.G.H., *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Joseph Nadler. Bd. 2: *Schriften über Philosophie/Philologie/Kritik 1758-1763*. Wien 1950, S. 195-217. Hier: S. 203 und 209.

²¹ Jak. 1, 22-24; vgl. auch Hamanns Bemerkungen zum Jakobus-Brief in seinen Betrachtungen *Ueber die Auslegung der Heiligen Schrift*: „Der Glaube wird hier in eben dem Verstande genommen, wie er in den Briefen Pauli öfter vorkommt, für die Form einer gesunden Lehre, für die Red und Antwort, die wir von dem Inhalt des Evangelii ablegen können.“ *Sämtliche Werke* a.a.O. Bd. 1: *Tagebuch eines Christen*. Wien 1949, S. 247.

die reichlichen Falten des Stoffes wiederholten, wie ein tausendfaches Echo, die reizenden Bewegungen der Göttlichen.“²² Die Figur des Narziß dagegen hat einen festen Platz in Goethes Werk; an ihr nämlich verdichtet sich immer wieder jener „Ausdruck der Utopien des subjektiven, und der Gefährdungen des personalen Selbst“²³, der Goethes Texte in Gestalt eines weit ausgespannten Netzes von Spiegelmotiven durchzieht, zu Passagen, in denen der Autor das Verhältnis von ‚amour de soi‘ und ‚amour-propre‘ als zentrale Ambivalenzerfahrung des Subjektes in der Gesellschaft thematisiert.

Alle drei Romane Goethes, die Bettine von Arnim im ‚Goethebuch‘ anspielt – *Die Leiden des jungen Werther*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Die Wahlverwandtschaften* –, enthalten solche Passagen. Die Entwicklungslinie, die sich an ihnen ausmachen läßt, reicht von der bedingungslos auf das eigene Imaginäre fixierten Liebespassion Werthers, die ihn dem tragischen Ende des Narziß zustreben läßt²⁴, hin zu den einander als „artige Gegenbilder“²⁵ zugeordneten Liebenden Eduard und Ottilie in den *Wahlverwandtschaften*, deren tödliche Liebesbindung an das vom anderen wiedergegebene eigene Bild schon vor ihrer Begegnung in der titelgebenden chemischen „Gleichnisrede“ angedeutet wird: „[...] der Mensch“, so kommentiert Eduard, „ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst; er legt sich als Folie der ganzen Welt unter.“²⁶ – Zwischen diesen beiden Endpunkten, gleichsam auf der Mitte der Linie, entwirft das sechste Buch der *Lehr-*

²² Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ein Roman. In: Goethe (Anm. 17). Bd. 5: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. München 1988, S. 32.

²³ Erik Peez, *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990 (Europäische Hochschulschriften I; Bd. 1171), S. 45; zu Goethes Gebrauch des Spiegelmotivs insgesamt vgl. S. 123-149.

²⁴ Vgl. dazu Werthers Brief vom 10. Mai: „Mein Freund, wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehn ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes. Mein Freund – Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.“ Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werther* [1774]. In: *Der junge Goethe* (Anm. 19), CD-Eintrag 24.670.

²⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*. In: Goethe (Anm. 17). Bd. 9: *Epoche der Wahlverwandtschaften 1807-1814*, hg. von Christoph Siegrist, Hans J. Becker, Dorothea Hölscher-Lohmeyer, Norbert Miller, Gerhard H. Müller und John Neubauer. München 1987, S. 283-529. Hier: S. 324.

²⁶ A.a.O., S. 313.

jahre, die *Bekenntnisse einer schönen Seele*, das Spielmodell einer Liebesbeziehung, in der sich die Spiegelung als auf Kosten der Bindung reversibel erweist. Nach der Verwundung ihres Geliebten, eines Mannes namens Narciß, zum Bewußtsein ihrer eigenen physischen Attraktivität gelangt – „ich [wurde], da man sein Blut von meinem Körper abwusch, zum erstenmal zufällig im Spiegel gewahr [...], daß ich mich auch ohne Hülle für schön halten durfte“²⁷ – beginnt die schöne Seele zunächst, ihre körperliche Erscheinung Narciß' Bild von einer „Gattin eines Mannes, der ein Haus machen müßte“²⁸, anzupassen, bis ihre Frömmigkeit schließlich die weltliche Bedrohung ihrer Seele als ebenso leicht zu beseitigen erweist wie die Flecken seines Blutes auf ihrem Körper. Nicht minder selbstbezogen als Narciß, wählt sie statt der Deformation durch die Liebe die Autonomie der allem Weltlichen entsagenden Spiritualität, in deren Schutz sie sich so ausschließlich wie genußvoll mit der Kultivierung ihrer Seelenschönheit befassen und am Ende der *Bekenntnisse* abgeklärt resümieren kann: „[...] niemals werde ich in Gefahr kommen, auf mein eignes Können und Vermögen stolz zu werden, da ich so deutlich erkannt habe, welch Ungeheuer in jedem Busen [...] sich erzeugen und nähren könne.“²⁹

Im Rahmen der *Lehrjahre* stellen die *Bekenntnisse einer schönen Seele* dem Modell der von Wilhelm Meister durchlaufenen, von außen – durch die Turmgesellschaft – manipulierten Bildung dasjenige einer von der Erzählenden selbst verantworteten inneren Bildung gegenüber, die die beiden divergenten Kräfte der Selbstverliebtheit und der Selbstbewahrung in einem Prozeß des bewußt gesteuerten schöpferischen Umgangs mit dem eigenen Ich zusammenführt. Die literarische Inszenierung dieses Prozesses legt dabei zugleich eine Bedingung als konstitutiv fest, mit der die *Bekenntnisse* ein poetologisches Grundprinzip der von der Weimarer Klassik propagierten Autonomieästhetik repräsentieren: Der Text der *Bekenntnisse* ist ein in sich geschlossener Monolog, und Goethe betont diese Monologizität zusätzlich dadurch, daß der Text ohne jede Verbindung zu den anderen Büchern des Romans in diesen eingebettet ist. Damit stellt er ein Musterbeispiel für eine Kunstschöpfung vor, die selbst in einem übergeordneten literarischen Kontext ihre Autonomie bewahrt – eine Kunstschöpfung, der, insofern sie primär die unanfechtbare Geschlossenheit des Konzeptes ‚Autorschaft‘ dokumentiert, selbst die Struktur des narzißtischen Spiegelblickes inhärent ist: Wie Goethe in

²⁷ Wilhelm Meisters Lehrjahre (Anm. 22), S. 370.

²⁸ A.a.O., S. 384.

²⁹ A.a.O., S. 422.

den *Metamorphosen* den Dichter Ovid als Urbild des ‚vorzüglichen Individuums‘ aufgesucht hatte, um darin sich selbst zu finden, so reproduziert sich nun der Autor als Matrix jedes seiner Texte selbst, ein seinerseits zum omnipräsenten Urbild des ‚vorzüglichen Individuums‘ gereiftes ‚Zwiebelgewächs des schönen Geistes‘ – der schönen nämlich als auktorialer Seele schlechthin.

An der Verschränkung von auktorialer Monologizität und Werkautonomie trifft die klassische Literatur auf ihren vielleicht radikalsten Widerspruch von Seiten der romantischen Kunstlehre. Im September 1801 formuliert Clemens Brentano in einem Brief an Karl Friedrich von Savigny den Standpunkt, von dem aus dieser Widerspruch ergeht:

[...] nur im Gespräch durch Mißverstand, Wiederrede, Unmuth, Vereinigung, durch Empfangen und Zeugen, durch den beweglichen Schmerz, der sich über die Brücke der doppelt ergossenen Lust, zur Ruhe retirirt, wird etwas gesagtes gesagt, zwei sind nötig zu aller Wahrheit, nur durch zwei wird das Wort zu Fleisch.³⁰

Die romantische Bewegung strebt nach einer mit künstlerischen Mitteln zu generierenden Wirklichkeit im Sinne der „progressive[n] Universalpoesie“³¹, die Kunst und Leben im Austausch einer idealen Gemeinschaft aus Produzenten und Rezipienten aufeinander durchlässig macht. Ziel und zugleich Funktionsprinzip solcher Durchlässigkeit ist die in Anspielung auf die Schöpfungsgeschichte der Genesis geforderte ‚Fleischwerdung des Wortes‘ als eine Neuschöpfung des Subjektes im gesellschaftlichen Gesprächsprozess. Mit ihr stellt die Romantik dem monologischen Selbstentwurf des klassischen Autors das Modell einer „Technologie des Selbst“ gegenüber, eine Form der schöpferischen Selbstsorge, die über Rousseau, Shaftesbury und Abbadie auf Platons politisch-philosophische Dialoge zurückgeht³²:

³⁰ Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Behrens u. a., Stuttgart 1975ff. Bd. 29: Briefe I, 1792-1802, hg. nach Vorarbeiten von Walter Schmitz und Jürgen Behrens von Lieselotte Kinskofer. Stuttgart 1988, S. 377.

³¹ Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*. In: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801), hg. von Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1967, S. 165-255. Hier: S. 182.

³² Zur Bedeutung der Selbstsorge für die abendländische Gesellschaftsgeschichte vgl. Michel Foucault, *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit* 3. Frankfurt am Main 1989 (stw 718), sowie ders., *Technologien des Selbst*. In: *Technologien des Selbst*, hg. von Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton. Frankfurt am Main 1993, S. 24-62; zu ihrer Bedeutung für Bettine von Arnim vgl. meine Habilitationsschrift: *Selbstsorge als Staatskunst*. Bettine von Arnims politisches Werk [München 1998; erscheint voraussichtlich Würzburg 2000].

Zielt Goethe mit seiner in den *Bekenntnissen* und später in *Dichtung und Wahrheit* praktizierten Neuschaffung individueller Lebensgeschichte darauf ab, diese zu einem dann selbst in die Autonomie der Kunst entlassenen Bild zu schließen, so wendet sich die romantische Kunstideologie programmatisch gegen derartige Schließungen, indem sie jede Selbstsorge für allein im offenen Dialog vollendbar erklärt.

Bettine von Arnims Bekenntnis zu dieser Heteronomie poetischen Schreibens setzt unmittelbar an ihrer Rezeption Goethes an. Von ihrem Bruder dazu angeregt, liest sie im September 1801 zum ersten Mal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und identifiziert sich dabei leidenschaftlich mit der Figur der Mignon, die in dem im Roman ausgefalteten Spektrum unterschiedlicher Bildungswege die weitestmöglich von der schönen Seele entfernte Position einnimmt. Während nämlich die *Bekenntnisse einer schönen Seele* sowohl sprachlich als auch thematisch den Musterfall erfolgreicher Selbstbildung repräsentieren, hinterläßt der poetische Androgyn Mignon im Text des Romans die Erinnerung an die gewaltsame Ausgrenzung der nicht sprachfähigen Natur – und gerät eben deshalb zu der für die romantische Rezeption der *Lehrjahre* wichtigsten Figur, verkörpert Mignon doch in paradigmatischer Weise das *génie enfant*, das der Romantik als ursprünglichste Seinsweise dichterischer Schöpfungskraft gilt.³³

Mit Bettines Identifikation mit Mignon beginnt die Vorgeschichte der Poetik des schöpferischen Dialogs in *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*³⁴, übernimmt sie doch mit der Rolle des *génie enfant* in „Einlösung der romantischen Kunsttheorie“³⁵ auch die Ideologie des dialogischen Schreibens im Gegensatz zu Goethes auktorialem Monolog: „Betine“, so berichtet Brentano in dem bereits zitierten Brief

³³ Vgl. dazu Gerhard Schaub: *Le génie enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano*. Berlin/New York 1973 (Quellen und Forschungen. N.F. Bd. 55); zur produktiven Rezeption Mignons in der Romantik insgesamt vgl. meinen Aufsatz: „Da, wo ich duldend mich unterwerfen sollte, da werde ich mich rächen.“ Mignon auf dem Weg zur Revolte. Stationen einer Rezeptionsgeschichte. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft* 4 (1990), S. 71-97, sowie: *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*, hg. von Gerhart Hoffmeister. New York/ San Franzisko/ Bern 1993 (California Studies in German and European Romanticism and in the Age of Goethe 1).

³⁴ Zu Bettines Identifikation mit Mignon vgl. Bäumer (Anm. 3); sowie Klaus F. Gille, „Der anmutige Scheinknabe“. Bettina von Arnim und Goethes Mignon. In: „Die Erfahrung anderer Länder“. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Achim und Bettina von Arnim, hg. von Heinz Härtl und Hartwig Schultze. Berlin/New York 1994, S. 271-285.

³⁵ Hannelore Schlaffer, *Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 21 (1977), S. 274-296.

an Savigny über ein Gespräch mit seiner Schwester, „sagt mir es falle ihr auf, daß sie nie in der dritten Person schreiben könne, sondern immer die Leute anreden müsse [...]“. ³⁶ Das Schreiben ‚in der dritten Person‘, von dem Bettine sich in der von Brentano kolportierten Äußerung so explizit abwendet, charakterisiert den Typus des allwissenden Erzählers, in dessen Texten der Gebrauch der ersten und zweiten Person selbst dann, wenn er, wie in den *Bekenntnissen einer schönen Seele*, die Maske des anderen Geschlechts vornimmt, immer zuletzt auf die ausschließliche Macht des einen Autors zurückverweist. Vor diesem Hintergrund besitzt Bettines spielerische Wiederbelebung Mignons von Anfang an die Qualität einer Revolte gegen diese Macht. Nachdem sie im April 1807, wie Mignon in Knabenkleider gewandet, zu einer ersten persönlichen Begegnung mit Goethe nach Weimar gereist ist, erhebt sie deren Stimme schriftlich zum erstenmal in dem Brief, mit dem sie am 15.6.1807 ihre Korrespondenz mit Goethe eröffnet. Im Schutz der poetischen Lizenz, die Goethe selbst dem kindlichen Genius in den *Lehrjahren* erteilt hatte, schreibt Bettine ihrem Brief hier ein Potential zur imaginären Überwindung räumlicher Distanz ein, durch das, wenn es von den erhofften Gegenbriefen gleichermaßen beschworen wird, der Briefwechsel als schöpferischer Dialog eine in gemeinsamer Kunstübung hervorbrachte Wirklichkeit stiften kann:

Ist es denn mein Wille, wenn ich plötzlich aus dem augenblicklichen Gespräch hinübergetragen bin, zu Ihren Füßen, dann setze ich mich an die Erde und lege den Kopf auf Ihren Schoos, oder ich drücke Ihre Hand an meinem Mund, oder ich steh und halt mich fest am Hals, und es währt lange bis ich eine Stellung finde in der ich verharre, dann fang ich an zu plaudern wies meinen Lippen behagt, die Antwort aber, die ich mir in Ihrem Nahmen gebe, spreche ich mit Bedacht aus, mein Kind! mein artig gut Mädchen! Liebes Herz! sag ich zu mir, und wenn ich denn bedenke daß Sie vielleicht wirklich es sagen könnten wenn ich so vor Ihnen stände, dann schaudre ich vor Freude und Sehnsucht zusammen —³⁷

Entsprechend der Körperbezogenheit von Mignons Kunstschaffen ordnet Bettine ihrem Part dieser Dialogphantasie primär körper-sprachliche Äußerungen zu, eine Reihe zärtlicher Gesten, mit denen

³⁶ Brentano (Anm. 30).

³⁷ Der originale Briefwechsel [Bettine von Arnims mit Katharina Elisabeth Goethe und Johann Wolfgang von Goethe]. In: Bettine von Arnim, Werke und Briefe in vier Bänden, hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff. Frankfurt am Main 1986ff. Bd. 2: Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde, hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff. 1992 (Bibliothek deutscher Klassiker 76), S. 573-754. Hier: S. 576.

sie ‚lange‘ ihre ‚Stellung‘ zu Goethe erprobt, und selbst als sie zu sprechen beginnt, werden von ihrer Rede im Text nur die ‚Lippen‘ sichtbar. Goethe dagegen erscheint ausschließlich in den Sprachzeichen seiner Antworten, die Bettine, der mythischen Echo gleich, im Kontext des Briefes ‚mit Bedacht‘ der Formulierung ihres eigenen Begehrens dienstbar macht.

Dem Versuch, den Urheber der Sprachzeichen über deren verführerisches Zusammenspiel mit den kindlichen Körperzeichen zur Sehnsucht nach deren Urheberin zu bewegen – „ich möchte anders wie mit Worten mit Dir sprechen, ich möchte mich an Dein Herz drücken“³⁸, verdeutlicht sie am 30.1.1808 – begegnet Goethe derartig distanziert, daß Bettine am 16.6. klagt: „[...] manchmal giebt mirs einen Stoß ans Herz, da seh ich mich um, und suche, aber finde nicht, wem ich mich vertrauen soll; [...] – keine Antwort, niemals, wenn man auch noch so begehrend fragt.“³⁹ Am 8.3.1809 wiederholt Bettine trotzdem das Experiment des fingierten Gespräches und beruft dabei über die Worte hinaus die dichterische ‚Einbildungskraft‘ des Partners zur Komplizin ihrer eigenen:

[...] ich bitte also komme – nur immer höher – drei Stiegen hoch – hier in mein Zimmer; sez Dich auf den blauen Sessel am grünen Tisch – mir gegenüber – ich will Dich – nicht küssen, nur ansehen – das Licht hier blendet mich – sez es bei seite – so; nun reich mir Die Hand herüber, und laß mich meinen Mund drauf drücken, und – Goethe? folgt mir Deine Einbildungskraft immer noch? – Dann must Du die unwandelbarste Liebe in meinen Augen erkennen, must jetzt liebeich mich in Deine Arme ziehen [...] – siehst Du und must mich küssen.⁴⁰

Selbst in dieser Form aber, in der der Brief die Reaktionen seines Adressaten mit einzuspielen und solcherart den fiktiven mit dem historischen Gesprächspartner gleichzusetzen versucht, führt der Text die Schreibende noch im selben Brief zur Erkenntnis, daß die Distanz durch ihn nicht aufzuheben ist; „[...] wenn ich die Hände ausstrecke, so ist es doch nur nach den lehren Wänden, wenn ich so spreche, so ists doch nur in den Wind [...]“⁴¹

In dieser Erkenntnis zeichnet sich das aufkeimende Wissen Bettines darum ab, daß, wie sehr sie auch auf der Pose des Kindes insistieren mag, Goethe ihre Briefe bereits im Zeichen der Geschlechterdifferenz liest. An dieser Differenz verfällt die poetische Lizenz des

³⁸ A.a.O., S. 588.

³⁹ A.a.O., S. 613.

⁴⁰ A.a.O., S. 633f.

⁴¹ Ebd.

génie enfant, und der briefliche Austausch verliert seine Unschuld an den doppelten Verdacht des erotischen und des poetisch-literarischen Übergriffes; von einer unverheirateten Frau an einen verheirateten Mann gerichtet, sind Bettines Briefe potentiell skandalträchtig, von einer poetisch ambitionierten Frau an einen Autor adressiert, sind sie literaturgeschichtlich inakzeptabel, scheinen sie doch die Selbstgenügsamkeit der männlichen Autorschaftshegemonie in Frage stellen zu wollen.

Bettine hatte das Wissen um die Problematik solchen Unschuldsverlustes zu diesem Zeitpunkt bereits in einem anderen Beziehungszusammenhang erworben. Als sie im September 1808 nach München gekommen war, um dort ein Jahr lang Musikstudien zu betreiben, hatte sich aus einer ersten Bekanntschaft mit dem Philosophen und Präsidenten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Friedrich Heinrich Jacobi schnell eine enge Freundschaft entwickelt. „Recht rührend“, so bemerkt ihr Bruder Clemens darüber am 10. Oktober 1808 in Anspielung auf Bettines Korrespondenz mit Goethe gegenüber Achim von Arnim, „ist mir die Neigung, ja der innre Zwang, der in ihr ist, sich mit berühmten Männern vertraut zu machen, Sie ist täglich bei Jacobi, und ihre Hände ruhen oft unbewusst freundlich beim Gespräch in einander.“⁴² Ein Brief Bettines an Friedrich Heinrich Jacobi vom 15. Oktober 1808 dokumentiert, daß die ‚unbewußte‘ körperliche Berührung durch Bettine von Jacobi offenbar als bedrängend, wenn nicht gar bedrohlich empfunden wurde, sieht Bettine sich darin doch veranlaßt, die Inhalte, die sie körpersprachlich ausdrückt, verbal zu läutern und zu erläutern:

Ja ich will mich einmal zusammen nehmen, will ganz gegen den Trieb meines Herzens thun, das mich mehr drängt in diesem Augenblick mit Ihnen zu sprechen, als zum schreiben und zwar mogte ich nicht so wohl mit Worten als mit freundlichem Blick, und Umarmung. O Jacobi! ich mögte so gerne beweisen, daß mein zuthunliches Wesen, nicht von einem äußern Spiel meiner Laune herrührt, daß meine scheinbaren Schmeicheleien, keine Waffen sind, um [...] Wohlwollen zu erringen [...].⁴³

Der Prozeß dieser Läuterung führt das schreibende Ich, dessen Zu-neigungsbekundungen in der persönlichen Begegnung mit ihrem Ge-

⁴² Achim von Arnim und Clemens Brentano. Freundschaftsbriefe. Vollständige kritische Edition von Hartwig Schultz, Frankfurt am Main 1998. Bd. 2: 1807-1829, S. 544.

⁴³ Bettine von Arnim (Anm. 37). Bd. 4: Briefe, hg. von Heinz Härtl, Ulrike Landfester und Sibylle von Steinsdorff [in Vorbereitung], Brief Nr. 23.

sprächspartner in den Verdacht des ‚äusern Spiels‘ geraten, zur Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild:

[...] ich trat vor den Spiegel, ein Schmerzvoller Geist der alle irdischen Züge überwunden hatte, schaute heraus, mitleidslos beleuchtete ich die Gestalt, mitleidslos blickte es mich wieder an, nun war ich auch biß ins innerste ergriffen, die brennenden Lippen legte ich auf das kalte Glas; und küßte, so inbrünstig, so Treue schwörend, meinem eignen Wesen.⁴⁴

In der ‚mitleidslosen‘ Lektüre des eigenen Schmerzes gerät das Scheitern des Dialoges mit dem Anderen – der Verdacht der strategischen Selbstinszenierung – zum Ursprung eines Dialogs mit dem ‚eigenen Wesen‘. Durch den Blick in den Spiegel findet das Ich zum Bewußtsein einer Autonomie, die diesem ‚Wesen‘ ihrerseits die fundamentale Differenz zwischen dem Ich und seiner ‚Gestalt‘ als einem Anderen einschreibt. Damit berichtet Bettine hier von jener identifikatorischen Erfahrung, die Jacques Lacan in seiner Relektüre von Freuds Schriften über den Narzißmus als „Spiegelstadium“ beschrieben hat, von der Begegnung nämlich mit der „totale[n] Form des Körpers, kraft derer das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt“⁴⁵. Insofern diese Erfahrung aber Gegenstand eines Briefes ist, vollzieht Bettine bereits auch den Schritt von der Erkenntnis des Ich zu seiner Objektivierung „in der Dialektik der Identifikation mit dem andern“, in der ihm „die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt“⁴⁶; sie ersetzt das Zeichenspiel der zärtlichen Gesten, auf das Jacobi die Aggressivität der ‚Waffe‘ projiziert hat, durch das Zeichenspiel der Schrift, das Bettines Anspruch auf die ‚Funktion eines Subjektes‘ mit dem Verweis auf seinen Ursprung in der Erkenntnis ihres eigenen Ich legitimiert.

Die Erzählung vom Moment dieser Erkenntnis erfüllt aufgrund ihres dialogischen Kontextes gewissermaßen die Funktion der Genesis für Bettines Umgang mit dem dialogischen Prinzip. Mit ihr konstituiert sich in der Geschichte von Bettines Korrespondenzen der Gründungsmythos eines Projektes schriftlicher Selbstsorge, das von Anfang an, statt autistisch um sich zu kreisen, den Prozeß der Kommunikation als existentielle Voraussetzung seines Gelingens reflektiert. Offenkundig an die Geschichte von Narziß angelehnt, ruft

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: J.L., Schriften I, hg. von Norbert Haas. Frankfurt am Main 1975 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; ###), S. 61-70. Hier: S. 64.

⁴⁶ Ebd.

dieser Gründungsmythos in der von Bettine durchweg konsequent weitergeführten Aussparung seines Namens jedoch schon hier auch die Geschichte Echos als Alternative zur Begegnung mit dem Selbst ab, imaginiert Bettine doch gerade nicht die von Narziß ersehnte Vereinigung mit dem Spiegelbild; die Berührung von ‚brennenden Lippen‘ und ‚kaltem Glas‘ hält vielmehr das Wissen um die Grenze präsent und setzt das ‚eigne Wesen‘ als ein Drittes ein, das, weder Ich noch Spiegelbild, sich in der unauflöslich ambivalenten Beziehung zwischen beidem als Selbst konstituiert.

Das Bildprogramm dieser Briefpassage findet sich eineinhalb Jahre später im Rahmen derjenigen Korrespondenz wieder, in der Bettine in diesen frühen Jahren wohl am konsequentesten die Möglichkeiten und Grenzen des schöpferischen Dialogs erprobt, in dem Briefwechsel mit Max Prokop zu Freyberg. Ungehindert von der Vorsicht, mit der sie im Umgang mit Goethe und Jacobi deren Alter und Ansehen gerecht zu werden hat, insistiert sie Freyberg gegenüber wesentlich schärfer auf der vom Brief nicht einholbaren Bedeutung der persönlichen Begegnung. Im Mai 1810, kurz nach Einsetzen der Korrespondenz, umreißt sie, was sie sich von dem Dialog mit Freyberg erhofft: „[...] Du sollst mir die Hand reichen, und sollst mir helfen; und ich will Dir helfen; was Dir widerfährt, widerfährt auch mir, ich will besser Durch dich werden, herrlich, Groß will ich werden durch dich [...].“⁴⁷ Für die gemeinsame Selbstsorge ist dabei der Austausch von Briefen keinesfalls genug; „[...] mache daß ich dich sehe, es ist wahrlich gut“, schreibt sie am 8.6.1810 an ihn, „seit ich deine Briefe gelesen, fühle ich noch deutlicher, daß ich dir manches zu sagen habe, was nicht schnell in der Schrift sondern in ruhigem Gespräch sich entfalten muß“⁴⁸, denn, so argumentiert sie am 5.7., „[...] von Mund zu Mund wird alles Deutlicher, Dein würdiger; ich werde dein Herz nicht verfehlen, werd dir nicht unrecht thun wenn ich Dich vor mir sehe. Es ist mir ernst sehr ernst mit Dir, aber ich bin nicht Starck genug dem Genius die Flügel zu lösen.“⁴⁹

Während Bettine signalisiert, daß die Stilisierung des Briefes dem ‚Genius‘ der gemeinsamen Selbstsorge nicht ‚die Flügel zu lösen‘ vermag, bevorzugt Freyberg den Spielraum des Imaginären, den solche Stilisierung bereitstellt. Er legt den gemeinsamen Dialog in erster Linie auf Bettines Verständnis seiner Sprache fest – „seit du die Sehn-

⁴⁷ Der Briefwechsel zwischen Bettine Brentano und Max Prokop von Freyberg, hg. v. Sibylle von Steinsdorff, Berlin 1972, S. 63.

⁴⁸ A.a.O., S. 70.

⁴⁹ A.a.O., S. 102.

sucht meiner Seele entziffert, [...] mit tapfern Blicken dir aufgeschlossen alle Tiefen meines Gemüthes, seit damals mein ich ist dir meine Sprache recht verständlich, recht ans Herz gegeben“⁵⁰ – und hütet sich dabei davor, Anstrengungen zu unternehmen, die zu einem Wiedersehen führen und das fragile Geflecht seiner Projektionen gefährden könnten. Zu diesem Schutzverhalten gehört auch, daß Freyberg auf Unmutsbekundungen Bettines mit massiver Abwehr reagiert. Als sie am 10.6. klagt, ihre „Glückseligkeit“ sei „so Tief unter die Felsen begraben, daß ich noch lange arbeiten muß biß ich zu ihr gelange“, reagiert er zunächst mit glattem Widerspruch: „Nein! dein Glück ist nicht unter den Felsen begraben. [...] Wehmuth kleidet ein nasses Auge schön; aber schöner noch ist mir ein Auge das freudestrahlend die verklärte Ruhe der Seele abspiegelt.“⁵¹ Wenige Tage später betont er nochmals, daß derartige Stimmungen nicht mit seinen Erwartungen vereinbar seien – „wenn du traurig werden willst, o so denke daß mich das sehr betrüben könnte; nein ich will dich als Heldin, als WaffenGefährtin, als ein tapfres Mädchen“ – und erklärt am 6.7., Bettine habe schließlich in ihrer Rolle als heroische Idealfigur eine gewisse Verantwortung ihm gegenüber zu tragen, „denn eine Heldin mußte dastehn, eine Unverzagte, die kein Ungemach kennt, kein kleinlich’ Wesen“.⁵²

Im Juli 1810 faßt Bettine ihre Verstimmung angesichts dieser Verknüpfungsstrategie in einen Brief, der der Begegnung mit dem Adressaten auf eine ganz ähnliche Weise wie in ihrem Brief an Jacobi die Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild entgegensetzt. In diesem Brief mündet die Erinnerung an ihre „frühere Jugend“ – die Zeit, in der sie vor ihrer Übersiedlung nach München in ihrem Mädchendasein bis zur Unbeweglichkeit diszipliniert worden war⁵³ – in eine Schilderung ein, in der der Blick auf das eigene Spiegelbild als Therapeutikum gegen die „unerträgliche Trauer“ über den Widerspruch zwischen den eigenen Wünschen und der oktroyierten Existenz funktioniert:

[...] dann trieb es mich, daß ich mich anschauen Muste im Spiegel, wenn ich mir denn mit der Kerze ins Gesicht leuchtete, daß mein Dunkles Haar wie Flammen schien, daß meine Wangen brannten, daß in meinen

⁵⁰ A.a.O., S. 127.

⁵¹ A.a.O., S. 72 und 85.

⁵² A.a.O., S. 99 und 104.

⁵³ Zum Lebensgeschichtlichen Kontext vgl. Wolfgang Bunzel/ Ulrike Landfester, ‚...hier auf dem feuchten Boden Baierns‘. Bettine Brentano in München. In: Literatur in Bayern 2/1995, S. 22-26.

Augen, eine Gewalt leuchtete, daß mein Mund herb, aber fest geschlossen war, daß meine Thränen langsam niederrollten, daß bei dem Ringen dieses tiefen innern Lebens auch nicht die mindeste Bewegung war, sondern so wie im Schmerz erstarrt mein Gesicht sich nicht veränderte, wenn ich dieß alles so anstaunte in diesem Zustand, da schlug es plötzlich wie Feuer in meiner Brust und eine innere Gewalt brach aus mir hervor, die plötzlich alles in Todesstille verkehrte, und ich schlief ein, zuweilen auch must ich mich küssen und mir Trost zusprechen [...] ⁵⁴

Das Gesicht im Spiegel erscheint in seiner Starre wie eine Projektionsfläche, die ihren Ausdruck aus dem Erkenntnisbegehren der Schauenden erhält; der Mund, Organ des Sprechens, ist ‚herb, aber fest geschlossen‘, und selbst die Tränen erzeugen keine merkliche Bewegung. Dennoch ist das Bild in dem Maß dynamisch, in dem das Andere im Spiegel an der Vitalität der von Bettine an das Glas gehaltenen Flamme teilhat. Mimisch und verbal stumm, enthüllt es in dieser Teilhabe eine ‚Gewalt‘, die vom flammenden Haar über die leuchtenden Augen in die Brust der Schauenden zurückschlägt. Erneut entsteht das Selbst hier als ein Drittes, das im Blick in den Spiegel entborgen wird, ohne daß es an einem der beiden Orte – dem der Schauenden oder dem des Bildes – fixiert werden könnte. Diesmal aber geht die Berührung über Kuß und Treueschwur hinaus noch in der geschilderten Situation in eine verbale Selbstvergewisserung über:

[...] ‚es ist doch niemand wie Du, sagte ich mir dann,: Du bist ganz allein so; aber ich bin mit Dir, ich bin auch allein, es ist ein Göttlich Leben in Deiner Brust, aber wie soll ichs erheben, wie soll ich dich groß machen [...]!‘ – siehst Du, und wenn ich mir denn selber so zuhörte, klangs wie ein Echo in meiner Seele, ich fühlte dann doppelt und 3fach – ⁵⁵

Wieder wird Narziß nur metonymisch über das Motiv des Spiegels angespielt, der Name Echo aber, obwohl, wie im Werk Goethes, zunächst nur als Name des Widerhalls beschworen, bezeichnet nun explizit die im Brief an Jacobi bereits angedeutete Alternative zum selbstverliebten Bestaunen des eigenen Abbildes – nicht die Spiegelung, sondern der Dialog mit dem Anderen schlechthin entbirgt aus dem ‚Göttlich Leben‘ der eigenen Brust das Selbst, das, ‚doppelt und 3fach‘ fühlend, im Bewußtsein der ihm eingeschriebenen Differenz erst kommunikationsfähig ist.

Diese Fähigkeit jedoch kann beim Gegenüber, wie schon aus den Korrespondenzen mit Goethe und Freyberg hervorgeht, nicht ohne

⁵⁴ Der Briefwechsel zwischen Bettine Brentano und Max Prokop von Freyberg (Anm. 47), S. 113f.

⁵⁵ Ebd.

weiteres vorausgesetzt werden. Hössli gegenüber klagt Bettine am 27.7.1821, „jeder suche seinen Gedanken zu lieb die im andern aufkeimenden niederzudrücken, statt ihn an sich heraufzuziehen“; sie selbst habe „diese Erfahrung gemacht, immer hohe Männer und Geister geliebt, welche aber an ihr das Gesuchte nicht fanden, und wieder höher über sie wegschauten“.⁵⁶ Enttäuscht davon, daß die Gesprächspartner an Bettine nur die Bestätigung des Eigenen suchen, statt im Austausch mit dem Anderen einen schöpferischen Dialog zu gestalten, verlagert Bettine diesen Dialog in die eigene Imagination hinein: „Wie sie daher nach außen hin abgeschnitten sich nach innen gewandt,“ notiert Hössli weiter, „und mit den Geistern jener Männer umgegangen, und wie diese ihr immer lebhafter erschienen.“⁵⁷ Vier Tage später berichtet Hössli in seinem Tagebuch, Bettine beginne, „das Recht der innigen Hingebung an verwandte Geister“ auf das Gespräch mit Hössli selbst bezogen einzufordern und diesen damit zur Praxis des schöpferischen Dialoges anzuhalten. In diesem Kontext werden die als gescheitert erinnerten Dialoge neu besetzt, als Modellfälle dessen, was sie mit Hössli realisieren will:

Wie sie oft Einfluß gehabt auf andere, an denen sie wieder aufwuchs im Geiste. Wie da entweder der Ausgebildete, gewissermaßen persönlich geworden, seinen eigenen Weg fortgehe, oder, wenn der andere gemein wird, das ganze danach mit Wucher zu uns zurückkehre.⁵⁸

Im Gespräch mit Hössli setzt Bettine die Reflexion des Austausches selbst – „Oft wirft sie die Frage auf, warum sie mir nun alles dieses erzähle und mittheile“ – dazu ein, die Vertraulichkeit zwischen den Gesprächspartnern zu fördern. „Hand in Hand, ein magnetartiger Einfluß, und Verwandtschaft der Geister, die einander anziehen“⁵⁹, so beschreibt Hössli die von Bettine geschaffene Atmosphäre, und läßt sich endlich bei seinem Abschied von Berlin mit „warmem Händedruck“ das Versprechen abnehmen, das im Dialog mit ihr Erworbene, „das, was ich Gutes an ihr gefunden, mit mir zu verbinden“, um das eigene Kommunikationsvermögen zur Reifung zu bringen: „Ich werde vielleicht nach Jahren alles, was sie gefühlt und geahndet, deutlicher aussprechen, was bisher in umgekehrtem Verhältnis stand.“⁶⁰

⁵⁶ Bettina von Arnim, ‚Ist Dir bange vor meiner Liebe?‘ Briefwechsel mit Philipp Hössli, hg. von Kurt Wanner. Frankfurt am Main 1996. Hier: S. 141.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ A.a.O., S. 146.

⁵⁹ A.a.O., S. 147.

⁶⁰ Ebd.

In der anschließenden Korrespondenz zwischen Hössli und Bettine bestätigt Hössli Bettines Verfahren am 22.12.1822 mit einem Bekenntnis dazu, es fortführen zu wollen: „[...] wie [...] sich verwandte Seelen die Hand reichen können, um mit größerm Erfolg den Geist zu gewinnen, dieses ist mir nun durch eigne Erfahrung zur Wahrheit geworden, und ihr will ich auch offen nachleben.“⁶¹ Bettine gibt Hössli daraufhin brieflich Anweisungen zum Dialog und codiert dabei die Differenz, die sie im Blick auf ihr Spiegelbild als jene Achse wahrgenommen hatte, entlang derer sich das Selbst als ein Drittes zwischen Ich und Abbild konstituiert, als Differenz zwischen den Geschlechtern:

Sei mit Dir selbst wie mit Deiner Geliebten: scheu, liebend, treu, verlangend nach immer mehr Erkenntnis. Endlich erfasse Dich selbst mit Begeisterung. Das Resultat dessen ist Genie. Wer sich nicht liebt, ist sich verloren. Die Liebe zu sich, der Umgang mit sich [...] ist ein noch unbeleuchtetes, aber unermeßliches Geheimnis [...]. [...] Sei mit Dir allein am edelsten, am reinsten [...]. Fühle Dich, beleidige Dich nicht. Lausche Deinen Winken, bediene Dich selbst in Anmuth, die allein lebendiger Dienst ist.⁶²

Die Setzung der Geschlechterdifferenz wehrt die narzißtische Gefährdung des inneren Dialogs ab und setzt diesen zugleich in Beziehung zu Hösslis Korrespondenz mit Bettine. „Von Dir geht der Geist meiner Briefe aus, in Dich geht er wieder über. Oder kannst Du Dich nicht verständigen mit ihnen, so ist es ein Zeichen, daß Du Dich nicht ganz erkennst, nicht liebst und Dir zum Theil verloren bist“, schreibt sie im selben Brief weiter, um dann im Rückblick auf das persönliche Gespräch das Verhältnis zwischen ihr und Hössli zur idealen Verwirklichung ihrer Konzeption des schöpferischen Dialogs zu stilisieren:

Hättest Du mit Deiner Eigenthümlichkeit meinen Geist nicht berührt, so wär' ich für Dich nicht geboren, und ich wäre auch für, ich in Dir nicht erzeugt, und wäre daher einmal mein Leben nicht ins Leben getreten. Ebenso wärest Du selbst für Dich einmal verloren, nämlich in mir, da ich Dich doch Dir wieder hingebe, durch meine Liebe neu erschaffen. Und wenn Du von dem Moment aus Dich erkennst, von welchem Du in meiner Empfindung ausgehst, so wirst Du eine neue Erkenntnis von Dir haben, und wirst Dich selbst schauen auf einer anderen höheren Stufe, erkennend und liebend.⁶³

⁶¹ A.a.O., S. 75.

⁶² A.a.O., S. 79-83.

⁶³ A.a.O., S. 80f.

Noch am 4.5.1824, als die Beziehung für beide Seiten bereits an Gewicht verloren hat, knüpft Bettine an diesem Gedanken an, um nun auch die Korrespondenz selbst mit in ihre Idealisierung einzubeziehen: „Von unseren Briefen,“ notiert Hössli, „meint, ich sei ihr eine Erregung der Natur geworden, und ohne diese wär für sie alles todt, mit ihr aber alles belebt und lieb: an das Ideal, welches ich ihr darstelle, könne sie sich ganz aussprechen, und dieses bilde ihre Seele wieder.“⁶⁴

In *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* schließlich schlägt Bettine den Bogen zwischen der Spiegelungserfahrung, in der ihre Idee dialogischer Selbstsorge wurzelt, und dem Zeichenspiel der Briefe, in dem sie diese Selbstsorge ihrer Literarisierung zuführt. „Ich sag’ Ihr, mach Sie sich nicht breit, daß ich Ihr mein heimlichstes Herz vertraue; – ich muß wohl jemand haben, dem ich’s mitteile“, schreibt sie im September 1807 in ihrem Bericht über den Besuch bei Goethe in einem fingierten Brief an dessen Mutter: „Wer ein schön Gesicht hat, der will es im Spiegel sehen, Sie ist der Spiegel meines Glücks, und das ist jetzt grad in seiner schönsten Blüte. und da muß es denn der Spiegel oft in sich aufnehmen.“⁶⁵ Der Begriff des ‚Glücks‘, das Bettine aus der Begegnung und dem daraus entstandenen Briefwechsel mit Goethe entstanden ist, bindet jenes Dritte, das zwischen dem eigenen ‚heimlichsten Herzen‘ und dem im Spiegel erblickten ‚schön Gesicht‘ vermittelt, in eine Sprache der Liebe ein, die allein im Dialog identitätsstiftend wirksam werden kann. Einige Jahre zuvor hatte Bettine dieses Dritte bereits im Gespräch mit Malla Montgomery-Silfverstolpe in diesem Sinne definiert:

Liebe sei das einzige auf der Welt, was man Seligkeit nennen könne, und dennoch habe man nicht Genie genug, diese Seligkeit im Augenblick zu erfassen, denn es sei Genie nötig, um Abandon genug zu haben, glücklich zu sein [...]. Wenn man sich kalt und weniger süß bewegt fühlt, müsse man zu seinem Troste wissen, daß, was auf der einen Seite fehlt, auf der anderen ersetzt wird. Zwei Liebende lieben selten im selben Augenblick gleich, und wenn man selbst am meisten liebt, wird man nie am meisten geliebt.⁶⁶

⁶⁴ A.a.O., S. 193.

⁶⁵ *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (Anm. 37). Seitenangaben zum Text des ‚Goethebuches‘ werden von nun an im laufenden Text angeschlossen. Hier: S. 28.

⁶⁶ Malla Montgomery-Silfverstolpe, *Das romantische Deutschland. Reisejournal einer Schwedin (1825-1826)*. Leipzig 1912, S. 140.

Was die Korrespondenz mit Frau Rat als kokette Geste des verliebten Mädchens einführt, löst die Symmetrie des narzißistischen Blicks in den Spiegel zur Asymmetrie eines prozessual verfaßten Liebesdialoges auf, in dem, wie einst in den Briefen an Jacobi und Freyberg, der Blick auf das Andere die Sprache hervorbringt. „Liebe zu Dir ist es,“ schreibt sie an Goethe, „daß ich denken will, daß ich ringe nach noch Unausgesprochenem. Du siehst mich an im Geist, und dein Blick zieht Gedanken aus mir; da muß ich oft sagen, was ich nicht verstehe, – was ich nur sehe.“ (S. 170) Pointierter noch als im originalen Briefwechsel scheitert dieser Dialog allerdings im Text des ‚Goethebuchs‘ daran, daß ‚das, was auf der einen Seite fehlt‘, von der anderen gerade nicht ‚ersetzt‘ wird – der phantasierte Dialog vermag das ersehnte Andere nicht zu beschwören: „Und du magischer Spiegel, in dem alles so zauberisch wieder scheint, was ich erlebe, was war’s denn, was mich beseligte? – Nichts!“ (S. 174)

Die gezielte Arbeit der Autorin an dieser Pointe wird an dem Erscheinungsbild deutlich, das die beiden oben zitierten Gesprächsfiktionen aus Bettines originalen Briefen an Goethe in den entsprechenden Texten des ‚Goethebuchs‘ aufweisen. So interpoliert sie in die Passage aus ihrem Brief vom 15.6.1807 nach den imaginierten Kosennamen Goethes für sie einen Halbsatz, der Goethes Worten historische Realität verleihen und zugleich sie, die diese Worte wiederholt, als Echo legitimieren soll: „Ja, so klingt’s aus jener wunderbaren Stunde herüber, in der ich glaubte von Geistern in eine andre Welt getragen zu sein“ (S. 87), der Stunde der einstigen Begegnung in Weimar, deren Beschreibung zuvor im Text des ‚Goethebuchs‘ von Bettine in einem langen – fingierten – Brief an Goethes Mutter so ausgeführt worden ist, daß sie diesen historischen Anspruch weitgehend deckt.⁶⁷ Auch in der Gesprächsphantasie vom 8.3.1809 genügt der Autorin die Einfügung weniger Worte dazu, die Zielperspektive des Briefs – die Einvernahme von Goethes ‚Einbildungskraft‘ – noch zu unterstreichen, diesmal allerdings, indem sie die Einbildungskraft der Briefschreiberin derjenigen Goethes als letztlich überlegen charakterisiert; nach dem ‚Du [...] must mich küssen‘ des Originalbriefs fährt das ‚Goethebuch‘ fort: „denn das ist was *meine* Einbildungskraft der deinigen beschert.“ (S. 246)

⁶⁷ „Armes Kind, hab’ ich Sie erschreckt, das waren die ersten Worte, mit denen seine Stimme mir in’s Herz drang; er führt mich in sein Zimmer und setzte mich auf den Sopha gegen sich über. [...] Ich sagte plötzlich: hier auf dem Sopha kann ich nicht bleiben, und sprang auf. – Nun! sagte er, machen Sie sich’s bequem; nun flog ich ihm an den Hals, er zog mich auf’s Knie und schloß mich an’s Herz.“ (S. 25)

Im Zeichen dieser überlegenen Einbildungskraft schließt die Autorin die Kommunikationslücke zwischen sich und dem ‚magischen Spiegel‘, indem sie in dem der Korrespondenz angeschlossenen Tagebuch den Geliebten endgültig dem eigenen Text einverleibt und solcherart mit der Achse der Spiegelung auch deren Produktivität selbst zu steuern übernimmt.⁶⁸ „Die Wahrheit will ich suchen, und fordern will ich von ihr die Gegenwart des Geliebten, von dem ich wähnen könnte er sei fern“ (S. 427): Der Name des Geliebten wird hier zur Leerstelle und damit zum Namen des Anderen schlechthin, der weder Goethe noch den in diesem Teil mehrfach als ‚Freund‘ adressierten Widmungsträger des Buches, Fürst Hermann von Pückler-Muskau, sondern beide zugleich meint, und mit ihnen auch jeden anderen, der sich lesend der Leerstelle bemächtigt. „Namen nennen Dich nicht! Ich schweige und nenne Dich nicht, ob’s auch süß wär“, Dich bei Namen zu rufen“ (ebd.) – die Fixierung des Namens unterbleibt, weil die historische Fixierung einer einzelnen Identität nicht länger mit dem Anliegen des nach außen, weit über den einst privaten Dialog hinaus an die Öffentlichkeit gerichteten Text vereinbar ist: „O Du! Du selbst! – ich will Dir’s nicht sagen, daß Du es selbst bist; drum will ich dem Buch Deinen Namen nicht vertrauen, wie ich dem Echo ihn nicht vertraue.“ (S. 428)

Von Bettines Anspielung auf das Echo markiert, bedeutet die Umschrift des Briefwechsels zum Buch einen folgeschweren Wechsel der Diskurspositionen: Die passive Pose des Widerhalls verlassend, enthüllt die Autorin sich nunmehr ausdrücklich als diejenige, die Echo die Sprache des Begehrens erst zur Verfügung stellt. Statt aber diesen Wechsel als Wandlung Echos zu einem weiblichen Narziß zu vollziehen, überführt Bettine die Bewegungsfreiheit, die sie in ihren Begegnungen mit dem eigenen Spiegelbild in Alternative zur unbeweglichen Selbstverliebtheit Narziß’ mit dem Namen Echos codiert hatte, in das literarische Verfahren des Tagebuchs – aus dem einstigen Widerspiel zwischen Goethes Kommunikationsstarre und ihren eigenen Bemühungen um einen schöpferischen Dialog entsteht das unab-schließbare Bilderspiel eines Spiegelkabinetts, in dem der Text als

⁶⁸ Ingrid Leitner und Sibylle von Steinsdorff haben unlängst darauf hingewiesen, daß in diesem Teil des ‚Goethebuchs‘ „die Fiktionalität des ganzen Werkes besonders ausgeprägt ist und zum anderen in diesem ‚Buch der Liebe‘ die zentrale Aussage [des Werkes] am direktesten thematisiert wird.“ I.L./ S.v.S., „Die vollkommenste Grammatik der Liebe, die jemals komponiert wurde“. Thesen zum poetischen Verfahren Bettine von Arnims in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 6/7 (1994/95), S. 143-157. Hier: S. 145.

Echo-Effekt aus einer von Bettine der Liebenden wie dem Geliebten verordneten gemeinsamen Kindlichkeit entsteht:

[...] *ich* bin ein Kind und *Du* bist ein Kind, [...] was ich erlebe spiegelt sich in Dir, und ich lerne es in Dir begreifen, und was erlebte ich denn wenn ich's nicht in Dir anschaute? – [...] Ich habe Dich Freund! Du wandelst mit mir, Du ruhst an meiner Seite, meine Worte sind der Geist den Deine Brust aushaucht. (S. 466)

Erst nachdem dieser Echo-Effekt etabliert ist, widmet die Autorin dem namenlosen ‚Du‘ schließlich auch die Erinnerung an ihren ersten Blick auf das eigene Spiegelbild. Aus dem Kloster Fritzlar zurückgekommen, „in dem kein Spiegel war, und in dem ich also während vier Jahren vergeblich die Bekanntschaft meiner Gesichtszüge, meiner Gestalt gesucht haben würde,“ sieht sie im Haus der Großmutter La Roche in Offenbach „im dreizehnten Jahr zum erstenmal mit zwei Schwestern, umarmt von der Großmutter, die ganze Gruppe im Spiegel“ (S. 471). Dieser Blick gerät dem schreibenden Ich zur Urszene der Erkenntnis des eigenen als des nie gesehenen, fremden Bildes, zur Begegnung mit einem Anderen, das spontan zum Liebesobjekt wird:

Ich erkannte alle, aber die eine nicht, mit feurigen Augen, glühenden Wangen, mit schwarzem, fein gekräuselterm Haar; ich kenne sie nicht, aber mein Herz schlägt ihr entgegen, ein solches Gesicht hab' ich schon im Traum geliebt, in diesem Blick liegt etwas, was mich zu Tränen bewegt, diesem Wesen muß ich nachgehen, ich muß ihr Treu und Glauben zusagen; wenn sie weint, will ich still trauern, wenn sie freudig ist, will ich ihr still dienen, ich winke ihr, – siehe, die erhebt sich und kommt mir entgegen, wir lächeln uns an, und ich kann's nicht länger bezweifeln, daß ich mein Bild im Spiegel erblickt. (Ebd.)

Diese erste Begegnung mit dem ‚Bild im Spiegel‘ wird von Montgomery-Silfverstolpe schon am 7.5.1826 mit der einleitenden Etikettierung als „kuriose Anekdote“⁶⁹ aus einem Gespräch mit Bettine überliefert. „Diese Gruppe im Spiegel dünkete Bettina damals sehr schön und rührend,“ notiert die Schwedin, „und sie faßte eine besondere Neigung für ihr eigenes Spiegelbild, das ihr dann wie ein zweites Ich wurde, ein vertrauter Freund, der ihr immer zuzurufen schien: Unglück!“⁷⁰ Im Text des ‚Goethebuches‘ erscheinen die Begriffe, mit denen Bettine hier ihre Beziehung zu dem Bild beschreibt – ‚zweites Ich‘ und ‚vertrauter Freund‘ – in indirekter Form, als Erinnerung an

⁶⁹ Montgomery-Silfverstolpe (Anm. 66), S. 249.

⁷⁰ Ebd.

eine Prophezeiung, die selbst vom Text nicht explizit mitgeteilt wird:

Ach ja, diese Prophezeiung ist mir wahr geworden, ich habe keinen andern Freund gehabt als mich selber, ich habe nicht um mich, aber oft mit mir geweint; ich habe gescherzt mit mir, und das war noch rührender daß am Scherz auch kein andrer Teil nahm, hätte mir damals einer gesagt es sucht jeder in der Liebe nur sich, und es ist das höchste Glück sich in ihr zu finden, ich hätt' es nicht verstanden, doch ist in diesem kleinen Ereignis eine hohe Wahrheit verborgen, die gewiß nur wenige fassen: finde Dich, sei Dir selber treu, lerne Dich verstehen, folge Deiner Stimme, nur so kannst Du das Höchste erreichen. (S. 471f.)

Wie in den Briefen an Jacobi und Freyberg führt auch der vom ‚Goethebuch‘ geschilderte Blick in den Spiegel nicht zum Stillstand des Begehrens, das in der Erkenntnis des Anderen als Eigenes mit sich zur Deckung gelangt, sondern er entbirgt eine Dynamik der bewußt vorangetriebenen Entwicklung. Statt mit dem optischen Reiz des Bildes vom schreibenden Ich mit dem akustischen Phänomen ‚Stimme‘ in Verbindung gebracht, zeigt sich der Raum, in dem diese Entwicklung statthat, als der des Gespräches, in dem die Liebe zum Selbst sich erst in der Liebe zum Anderen vollziehen kann. Das Gespräch mit Goethe jedoch, von dem das korrespondierende Kind die Erfüllung dieses Begehrens erhofft hat, ist im Tagebuch bereits als gescheitert selbst nur mehr Sujet eines Gespräches zwischen Autorin und Leserschaft, das einholen soll, was dem schreibenden Ich bisher versagt blieb:

Wer hat je mein Herz gefragt? – [...] wem hätte der Klang meiner Stimme (von dem Du sagtest: Du fühlst was Echo fühlen müsse, wenn die Stimme eines Liebenden an ihrer Brust wiederhalle) eine Ahnung gegeben, welche Geheimnisse kraft Deiner dichterischen Segnungen sie auszusprechen vermöge. (S. 552)

Hier vollendet sich der Effekt, anhand dessen Bettine im letzten Teil des ‚Goethebuchs‘ ihre auktoriale Selbstermächtigung betreibt. Goethe, von seinem Echo Bettine zitiert, übernimmt selbst die Rolle der mythischen Nymphe, um unmittelbar anschließend als Urheber der Bettine zur Sprache befähigenden ‚dichterischen Segnungen‘ wieder in die Position des Narziß eingesetzt zu werden – und läßt doch, einer kurz darauf angeschlossenen Erinnerung Bettines zufolge, diese letztendlich in eben dieser Position zurück:

Du wendetest mich sanft aus Deinen Armen und sagtest: ‚Ich will gehen, sieh wie unsicher das Nachtlcht brennt, [...] grade so unsicher brennt eine Flamme in meiner Brust, ich bin ihrer nicht gewiß, ob sie

nicht auflodere, und Dich und mich versehre.‘ Du drücktest meine Hände, Du gingst ohne mich zu küssen. Ich blieb allein [...]. Wem sollte ich’s klagen, daß ich Dich nicht mehr hatte? ich trat vor den Spiegel, da sah mein blasses Antlitz heraus, so schmerzlich sah das Auge mich an, daß ich aus Mitleid gegen mich selbst, in Tränen ausbrach. (S. 555)

Noch einmal imaginiert Bettine ein Gespräch mit Goethe, diesmal aber enthält es die explizite Abweisung ihres Begehrens bis zur Verweigerung des Kusses, den Bettine in der für das Buch bearbeiteten Fassung ihres Briefes vom 8.3.1809 als Privileg ihrer Einbildungskraft eingefordert hatte.⁷¹ Und diesmal reagiert Bettine, wie sie im Anschluß an diese Passage dem ‚Freund‘ – dem Leser – in einem neu begonnenen Absatz „als psychologische Merkwürdigkeit“ mitteilt, mit der Inszenierung eines Spiegel-Bildes, das den klassischen Autor Goethe endgültig als zum schöpferischen Dialog unfähig aus dessen Bauplan herauslöst:

Auf dem Tisch vor dem Spiegel kniend, bei dem unsicheren Flackern der Nachtlampe, Hülfe suchend im eignen Auge, das mit Tränen antwortete [...]. Wie oft hatte ich gewünscht auch einmal vor ihm seine eigene Dichtung aussprechen zu dürfen, plötzlich fielen mir die großen gewaltigen Eichen ein, die vor wenig Stunden im Mondlicht über uns gerauscht hatten, und zugleich der Monolog der Iphigenia auf Tauris [...] – Ich stand aufrecht vor dem Spiegel, es war mir als ob Goethe zuhöre, ich sagte den ganzen Monolog her [...]. (S. 555f.)

Aus dem Oeuvre der klassischen Dramen Goethes wählt Bettine mit Iphigenie eine Figur, die, wie Mignon, von der Hand ihres Schöpfers, von der Hand des eigenen Vaters dem Opfertod überantwortet wird. Im Fall der Iphigenie aber ist es der Schöpfer des Textes, der ihr Überleben sichert, indem er sie durch den Willen der Götter statt in den Hades in das Reich Thoas’ versetzt. In Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* ist der imaginierte Tod der Figur Bestandteil einer Vergangenheit, auf die aufbauend der Dramentext die Gegenwart der Klassik inszeniert – und in Bettines angeblichem Tagebuch verabschiedet sich die Autorin vom Phantasma der androgynen Naturpoesie, indem sie, pars pro toto für die ästhetische Monologizität von Goethes klassischer Literatur, den Monolog der Iphigenie ausdrück-

⁷¹ Vgl. dazu Friedrich A. Kittler, In den Wind schreibend, Bettina. In: F.A.K., Dichter – Mutter – Kind. München 1991, S. 219-255: „Auf die einfachste Bitte hin hat der sprachbegabteste unter den Deutschen kein Wort. Bettinas Wunsch [...] bleibt unerfüllt, weil er an einen Autor geht. [...] Die Anrede möchte im Autornamen einen Körper wecken, so wie Bettina einen Goethe aus Marmor küßt. Aber weil auch das ihm wieder zu marmornen Versen gerät, bleibt Goethe die Trennung.“ (S. 247)

lich nicht selbst nachgestaltet, sondern rezipiert. Was Bettine einst als schöpferische Anverwandlung der literarischen Modellfigur Mignon zum Ausgangspunkt ihres Dialoges mit Goethe gemacht hatte, wird hier zum theatralischen Huldigungsgestus in einer Kulisse, in der der von der Natur – den ‚gewaltigen Eichen‘ – ausgehende Initialreiz zur diskursiven Staffage verkommen ist, während der Spiegel die Gegenwart Goethes durch die Erinnerung an die unüberwindliche Selbstbezogenheit des auktorialen Narziß ersetzt.

„*Dieses Fleisch ist Geist geworden*. Diese Worte habe ich als Inschrift des Monuments erwählt“ (S. 570), so beginnt der letzte Abschnitt des ‚Goethebuchs‘ – und diese Worte erscheinen nicht zufällig wie ein fernes Echo auf die Charakteristik des schöpferischen Dialogs in der Romantik, die Clemens Brentano im September 1801 in seinem Brief an Savigny formuliert hatte. So bilden diese Worte auch nicht nur die Inschrift für den Entwurf zu dem Goethedenkmal, den Bettine Goethe noch persönlich hatte übergeben können⁷²; sie sind vielmehr vor allem dem literarischen Monument eingeschrieben, das Bettine in Gestalt ihres ‚Goethebuchs‘ auch und besonders der weiblichen Stimme im von Goethe gestifteten Kontinuum männlicher Autorschafts hegemonie aufrichtet: Zu Geist wird das Fleisch, von dem die männliche Stimme ausgeht, erst dann, wenn sich die männliche mit der weiblichen Stimme zum gemeinsamen schöpferischen Dialog vereinigt – oder wenn sie vom weiblichen Schreiben posthum zu dieser Vereinigung gezwungen wird. Erst Bettines Feder begabt Goethe mit der Fähigkeit zum Dialog, die dieser letzte Abschnitt dem Dichter zuschreibt: „Was der Liebende Dir zuruft Goethe, es bleibt nicht ohne Antwort. Du belehrst, Du erfreust, Du durchdringst, Du machst fühlbar, daß das Wort Fleisch annimmt in des Liebenden Herz.“ (S. 570f.)

Am Ende des ‚Goethebuchs‘ stellt sich die Frage nicht mehr, ob sein Bauplan von der Diskursposition Echos oder von der des Narziß oder, auf die konkreten Protagonisten des Dialogs übertragen, von derjenigen Bettines oder Goethes dominiert wird. Bettines Eingriffe in diesen Text zielen weder auf die Ausgrenzung einer der beiden Stimmen noch auf die Nivellierung ihrer Differenz, sondern auf die Utopie eines Dialogs, der sich entlang der Differenz aus beiden Stimmen konstituiert. Ihre Anspielungen auf den Mythos von Echo und

⁷² Zu einer Skizze der Geschichte des Goethedenkmals vgl. Ursula Härtl, Vorübergehend enthüllt: Das Bettinasche Goethedenkmal im Weimarer Landesmuseum. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 6/7 (1994/95), S. 244–247.

Narziß, angelegt in den Dialogphantasien der historischen Briefen an Goethe und den Spiegelszenarien in den Briefen an Jacobi und Freyberg und konsequent durchkonstruiert vor allem im Tagebuch von *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, bilden die Leseregel für das dialektische Prinzip dieser Utopie: Auch wenn die Mythenrezeption des 18. Jahrhunderts das Paradigma der selbstreflexiven als männlicher Autorschaft an Narziß angelagert und Echo weitgehend ignoriert hat, ist sie es, deren Stimme dem Dichter erst die Unsterblichkeit verleiht; auch wenn Echo in der Lage ist, das transsexuelle Potential von Sprache zu aktivieren, wenn sie in der Übernahme von Narziß' Worten ihr eigenes Begehren artikuliert, ist sie dazu darauf angewiesen, daß Narziß diese Worte überhaupt erst spricht. Das Gleichgewicht jedoch, das diese Mythopoetik des schöpferischen Dialoges für die Beziehung zwischen Bettine und Goethe suggeriert, stellt sich insgesamt gesehen erst in der Summe der beiden Ebenen her, auf denen das Buch diese Beziehung vorführt. Dem ungleichen Kräfteverhältnis zwischen leidenschaftlichem Kind und kühlem Olympier im Rahmen der Korrespondenz selbst nämlich steht in der Gesamtanlage des Buchs das Machtgefälle zwischen der Autorin Bettine und ihrem Sujet, dem Autor Goethe, gegenüber. Verläuft der Dialog auf der ersten Ebene nach der Formel, die der Mythos von Echo und Narziß mit seiner Liebeshandlung vorgibt – Echo liebt Narziß, Narziß nur sich selbst –, so läßt sich vor diesem Hintergrund für die zweite Ebene eine ähnliche mythopoetische Formel denken, eine Formel, derzufolge Echos kulturgeschichtlich neu erworbene und lustvoll ausgeübte Fähigkeit, schriftlich mit Narziß zu kommunizieren, zum willentlichen Entschluß reift, Narziß selbst unter Inanspruchnahme seiner Privilegien neu zu entwerfen: Echo schreibt Narziß.